КАРТИНЫ

ЛОНДОНСКОЙ

НАЦІОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ

СЪ ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫМЪ ТЕКСТОМЪ

ЧАРЛЬСА Л. ИСТЛЭКА

ПЕРЕВОДЪ СЪ АНГЛІЙСКАГО

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ИЗДАНІЕ А. С. СУВОРИНА

Выпускъ VI

СОДЕРЖАНІЕ

ФОТОГРАВЮРЫ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

ИЛЛЮСТРАЦІИ ВЪ ТЕКСТѢ:

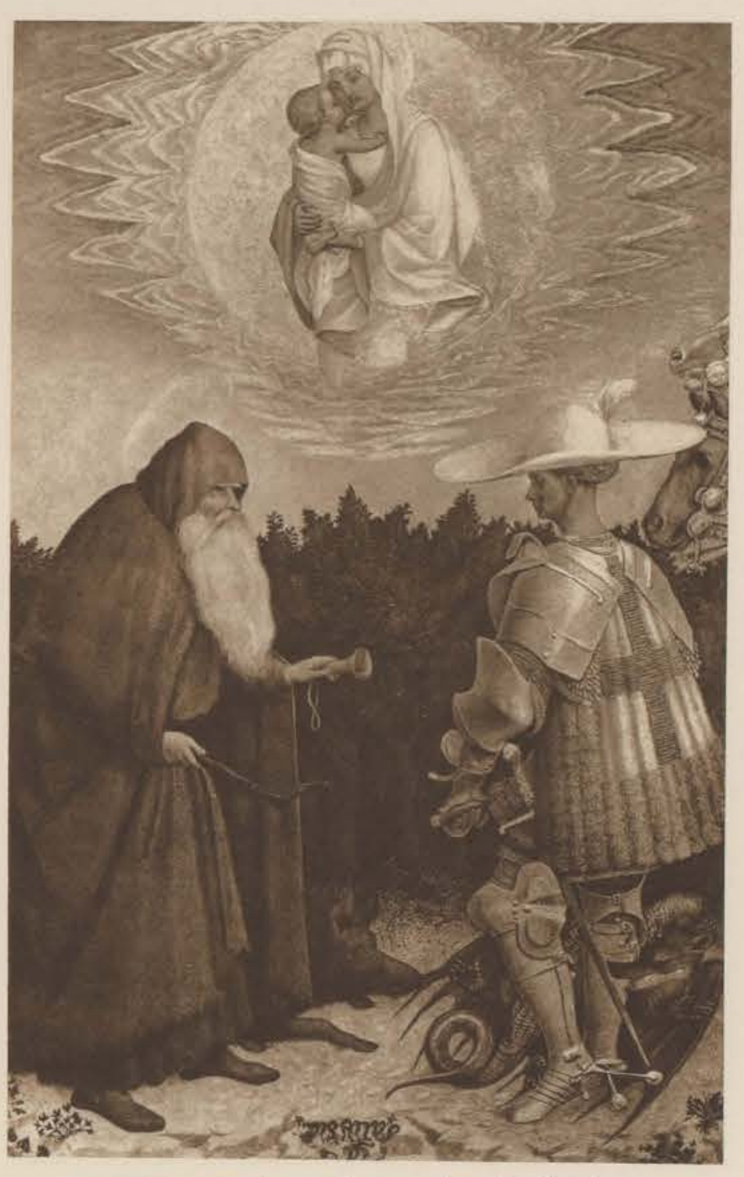
ходилась нѣкогда въ коллекціи кардинала Чезаре Монти, переходила отъ одного итальянскаго семейства во владѣніе къ другому и, наконецъ, сдѣлалась собственностью синьора Роверселли, отъ котораго и пріобрѣтена для Національной Галереи въ 1855 г.

Совершенно иною по сюжету, замыслу и пріему исполненія представляется маленькая, писанная на деревѣ картина Мантеньи: *«Два времени года»* (1125). Она состоитъ изъ двухъ женскихъ фигуръ, олицетворяющихъ собою, какъ надо полагать, Лѣто и Осень и написанныхъ одноцвѣтно, въ золотисто-бронзовомъ тонѣ, среди фона, подражающаго агату. Первая фигура одѣта въ тунику съ рукавами и мантію, ниспадающую широкими складками до самыхъ ногъ. Она быстро идетъ, держа въ рукахъ решето. На второй фигурѣ, Осени,—точно такая одежда съ прибавкою головного убора. Лицо ея видно въ профиль. Одною рукою она поддерживаетъ свою мантію, а другою подноситъ къ своимъ устамъ чашу, намекая этимъ на винодѣліе. Обѣ фигуры изображаютъ молодыхъ женщинъ, полныхъ здоровья и энергіи, своею дѣвственною граціею напоминающихъ античныя статуи Діаны. Но прелесть этихъ фигуръ составляютъ главнымъ образомъ рисунокъ и расположеніе драпировокъ, свидѣтельствующіе о томъ, что на творчество Мантеньи имѣло вліяніе изученіе классической скульптуры, элементы которой онъ, однако, перерабатывалъ и видоизмѣнялъ вполнѣ самостоятельно. Разсмотрѣнная картина, бывшая, очевидно, только частью серіи изображеній, куплена для Галереи въ 1882 г., при распродажѣ коллекціи Гамильтоновскаго дворца.

Болѣе позднее пріобрѣтеніе Галереи, картину Мантеньи: *«Молитва Христа въ Геосиманскомъ саду»* (1417), снабженную подписью художника, любопытно сравнить съ картиною того же содержанія (726), донынѣ считающеюся произведеніемъ Джованни Беллини и о которой мы будемъ говорить впослѣдствіи. Если эти картины дѣйствительно принадлежатъ разнымъ мастерамъ, то нельзя не поразиться сходствомъ во вкусѣ и стилѣ, существовавшимъ между этими друзьями и товарищами, породнившимися между собою чрезъ женитьбу перваго на сестрѣ второго.

Франческо Мантенья XV и XVI ст.

У Мантеньи было два сына, Лодовико и Франческо, о которыхъ почти ничего неизвѣстно кромѣ того, что они были ученики своего отца. Три небольшія, исполненныя на деревѣ картины, приписываемыя Франческо, пріобрѣтены Національною Галереею въ разное время, а именно въ 1860, 1881 и 1892 гг. Первоначально онѣ были частями серіи, состоявшей изъ пяти картинъ. Одна изъ нихъ, изображающая *«Муроносицъ у гроба Господня»* (1381), воспроизведена въ нашемъ изданіи. У подножія высокаго утеса, на каменистой платформѣ, на которую ведутъ грубо-изсѣченныя ступени, стоитъ мраморный саркофагъ. На краю этого саркофага сидитъ ангелъ, съ выразительнымъ жестомъ приподнимающій пелену, въ которую было обернуто тѣло Спасителя. Марія Магдалина, стоя у саркофага, благоговѣйно внимаетъ вѣсти о воскресеніи ея Господа. Въ правой части картины представлены другія двѣ жены-муроносицы, готовыя взойти по ступенямъ на платформу. Вдали виденъ гористый пейзажъ. Изящество, граціозность замысла и деликатность исполненія отличаютъ это маленькое произведеніе. Разработка въ немъ драпировокъ нѣсколько напоминаетъ манеру Андреа. Картина эта находилась нѣкогда въ палаццо Каппони, во Флоренціи, и была пожертвована Галереѣ г-жею Таунтонъ, въ 1892 г. Остальныя двѣ картины, *«Воскресеніе»* и *«Явленіе воскресшаго Христа Маріи Магдалинѣ»*, куплены раньше.



Витторе Пизано: Св. Антоній и Св. Георгій.

Веронская школа.

При быстромъ увеличеніи сокровищъ Національной Галереи и недостаточности въ ней мѣста для ихъ систематическаго распредѣленія, картины, принадлежащія, собственно говоря, Веронской школѣ, перемѣшаны съ произведеніями венеціанскихъ живописцевъ. Но и помимо означенной причины, даже въ случаѣ ея устраненія чрезъ расширеніе помѣщенія Галереи, точно расположить тѣ и другія картины было бы очень трудно: провести грань между мастерами самой Венеціи и тѣми, которые только работали на ея почвѣ, почти невозможно, и если бы основываться приэтомъ на данныхъ относительно мѣсторожденія и первоначальной дѣятельности художниковъ, то пришлось бы признать, что, напр., произведенія Паоло Веронезе и Тиціана не могутъ висѣть въ одной и той же залѣ.

Витторе Пизано (Пизанелло) 1380—1451.

Избѣгая педантизма въ подобномъ разграниченіи школъ, мы тѣмъ не менѣе считаемъ необходимымъ на настоящихъ страницахъ сгруппировать вмѣстѣ живописцевъ, труды которыхъ особенно ярко характеризуютъ направленіе веронской живописи. Если не упоминать Альтикьеро и Аванци, то первымъ значительнымъ веронскимъ мастеромъ надо признать Витторе Пизано, болѣе извѣстнаго подъ прозвищемъ Пизанелло, родившагося въ Санъ-Виджиліо, близъ Гарды.

Въ 1421 году этотъ художникъ трудился вмѣстѣ съ Джентиле да-Фабріано въ Венеціи надъ украшеніемъ дворца дожей; но исполненное имъ здѣсь, равно какъ и работы его въ Павіи и Римѣ по прошествіи долгаго времени исчезли, станковыя же его произведенія сдѣлались большою рѣдкостью. Поэтому Національная Галерея имѣетъ право гордиться тѣмъ, что въ ней находятся двѣ писанныя на деревѣ картины Пизанелло. Одна изъ нихъ (776) представляетъ *«Св. Антонія и св. Георгія»*. Справа стоитъ святой воинъ съ надѣтыми поверхъ кольчуги стальными нагрудникомъ, наплечниками и налокотниками. У его бедра виситъ мечъ, но на головѣ, вмѣсто шлема,— соломенная шляпа съ широкими полями, въ родѣ тѣхъ шляпъ, какія еще недавно можно было видѣть въ тосканскихъ деревняхъ. У ногъ святого корчится сраженный имъ драконъ, а позади стоятъ два коня, однѣ лишь



Либерале да-Верона: Смерть Дидоны.

головы которыхъ вошли въ картину. Слѣва изображенъ св. Антоній въ одеждѣ своего ордена, звономъ колокольчика заклинающій демона. Подлѣ него лежитъ на землѣ черный боровъ. Въ верхней части картины—Богоматерь, въ бѣлой мантіи на голубой подкладкѣ, съ Младенцемъ на рукахъ, нисходитъ съ небесъ среди золотистаго сіянія. Простота композиціи, тонкая разработка колорита и тщательное исполненіе деталей характеризуютъ эту прелестную картину, написанную a tempera и снабженную внизу подписью: PISANUS P'. Она находилась нѣкогда въ коллекціи Костабили, въ Феррарѣ, а потомъ перешла во владѣніе покойной лэди Истлэкъ, пожертвовавшей ее Галереѣ въ память своего мужа, перваго директора этого учрежденія.

Второе произведеніе Витторе Пизано изображаетъ «*Видѣніе св. Евстафія*» (1436), бывшаго, какъ гласитъ церковное сказаніе, воиномъ въ арміи римскаго императора Траяна. Настоящее имя этого святого было Плацидъ, но по переходѣ своемъ въ христіанство онъ перемѣнилъ его вслѣдствіе происшествія, составляющаго сюжетъ настоящей картины*).

Въ лѣвой части композиціи сидитъ верхомъ на бѣломъ конѣ молодой воинъ въ мѣховой нижней одеждѣ и въ кафтанѣ изъ золотой парчи, съ голубымъ шарфомъ, небрежно повязаннымъ вокругъ головы, и съ охотничьимъ рогомъ, висящимъ у пояса. Юный всадникъ окруженъ стаею собакъ. Направо—явившійся изъ лѣсной чащи олень съ распятіемъ между рогами. Пораженный этимъ видѣніемъ, св. Евстафій поднялъ руку вверхъ съ жестомъ удивленія. На заднемъ планѣ—скалистая возвышенность, образующая нѣсколько уступовъ; на нихъ разсѣяно множество животныхъ: два оленя, изъ которыхъ одинъ пьетъ воду изъ лужи, медвѣдь, лебеди, журавли и другія птицы. Въ правомъ углу передняго плана—борзая собака, преслѣдующая зайца. Бѣлый свитокъ, помѣщенный подъ этою фигурою, по всей вѣроятности былъ предназначенъ для подписи, которая если и существовала, то давно стерлась.

---

*) То же самое разсказывается и о св. Губертѣ, молодомъ аквитанскомъ дворянинѣ, который, охотясь однажды въ арденскомъ лѣсу, встрѣтилъ оленя съ распятіемъ между рогами. Это чудо побудило его измѣнить прежній безпорядочный образъ своей жизни и посвятить себя служенію церкви. Должно замѣтить, что св. Евстафій обыкновенно изображается въ воинскихъ доспѣхахъ, юноша же на разсматриваемой картинѣ одѣтъ въ охотничій костюмъ. Весьма возможно, что это — не св. Евстафій, а св. Губертъ; тѣмъ не менѣе мы удерживаемъ за картиною названіе, которое дано ей въ каталогѣ Галереи.


Паоло Морандо: Св. Рохъ съ ангеломъ.

Либерале да-Верона 1451—1535.

Картина во всѣхъ своихъ частяхъ исполнена удивительно тонко и законченно; формы и вещество предметовъ, какъ одушевленныхъ, такъ и неодушевленныхъ, введенныхъ въ сцену, отдѣланы съ добросовѣстною тщательностью. Яркія, но удачно согласованныя между собою краски выигрываютъ въ интенсивности отъ темныхъ тоновъ задняго плана. Для украшенія конской сбруи и прочихъ деталей обильно употреблено золото. По тому времени, къ которому относится картина, животныя изображены чрезвычайно хорошо. Сдѣланные для нея любопытные этюды перомъ и карандашомъ можно видѣть въ коллекціи рисунковъ Вилларди, хранящейся въ Луврѣ.

Этотъ рѣдкій и замѣчательный образецъ произведеній Витторе Пизано исполненъ a tempera, на деревѣ. Онъ купленъ отъ графа Ашбёрнгама, въ 1895 г.

Находящаяся въ Галереѣ, писанная на деревѣ картина Либарале да-Джакомо, болѣе извѣстнаго подъ именемъ Либерале да-Верона, *«Смерть Дидоны»* (1336), особенно цѣнна въ виду того, что названный художникъ въ началѣ своей карьеры занимался миніатюрою. Хотя искусство Либерале не выказывается здѣсь въ такой степени, какъ въ картинѣ «Мученіе св. Севастіана» галереи Брера и въ другихъ болѣе важныхъ его произведеніяхъ, ясно свидѣтельствующихъ о вліяніи на него Мантеньи, однако эта картина, служившая нѣкогда лицевою стѣнкою ларца, вначалѣ отличалась деликатностью и изяществомъ, присущими раннему стилю живописца, и донынѣ убѣждаетъ насъ въ его опытности обращаться съ ограниченнымъ пространствомъ. Она характеризуетъ также пристрастіе художника

къ архитектурнымъ заднимъ планамъ. Дѣйствіе происходитъ на площади, мощенной плитами и окруженной портиками съ арками. Посреди нея устроены помостъ и на немъ шестиугольная двуярусная надставка, на вершинѣ которой стоитъ Дидона съ кинжаломъ въ рукѣ, готовая поразить себя имъ. Ея окружаютъ драгоцѣнные металлическіе и глиняные сосуды, часть которыхъ помѣщена ниже, на средней полкѣ надставки. Непосредственно на помостѣ пылаетъ костеръ, пламя котораго вскорѣ уничтожитъ умирающую царицу и ея любимыя вещи. Кругомъ группируются карѳагенскіе придворные, воины и горожане, съ холоднымъ любопытствомъ взирающіе на костеръ. Съ той и съ другой сторонъ площади, наполненной зрителями, изображено по частичкѣ пейзажа; правая представляетъ поросшую деревьями мѣстность, въ которой всадники сражаются между содою копьями.

Несмотря на то, что картина пострадала отъ времени, въ ней есть много интереснаго и привлекательнаго. Въ отношеніи красокъ, она превосходна; перспектива и архитектурныя детали переданы въ ней великолѣпно, позы и движенія многихъ изъ ея фигуръ съ очевидностью свидѣтельствуютъ о чувствѣ безыскусственной граціи, которымъ былъ надѣленъ художникъ. Требовать отъ произведенія подобнаго рода болѣе тонкой технической законченности значило бы желать слишкомъ многаго; однако исполненіе картины, будучи эскизнымъ, не оказывается нигдѣ ни грубымъ, ни неряшливымъ. Она пріобрѣтена въ 1891 г. отъ извѣстнаго кассельскаго коллекціонера и знатока живописи д-ра Э. Габиха.

Слѣдя за историческимъ развитіемъ итальянской живописи, поражаешься очевиднымъ желаніемъ нѣкоторыхъ изъ мастеровъ эпохи Возрожденія пріукрашать свои композиціи введеніемъ въ нихъ предметовъ природы, окружающей человѣка. Вначалѣ изображеніе такихъ предметовъ было условно и имѣло чисто декоративный характеръ; но художники XV вѣка, еще не успѣвъ пріобрѣсти достаточной технической ловкости, стали воспроизводить формы животнаго и растительнаго царствъ, подробности обстановки сценъ, на которыхъ происходитъ дѣйствіе, архитектурныхъ формъ и художественно-промышленныхъ издѣлій. Эта склонность разнообразить произведенія, это стремленіе привлекать вниманіе зрителей не только существеннымъ, но и вѣрно изображенными мелочами, были первымъ результатомъ зрѣлости, достигнутой живописью въ эту пору,— результатомъ, особенно замѣтнымъ въ Венеціанской и Веронской школахъ ранней эпохи.

Джироламо даи-Либри 1474—1556.

Къ произведеніямъ этого направленія принадлежатъ, между прочимъ, картины Джироламо даи-Либри. На образованіе его стиля, безъ сомнѣнія, оказала вліяніе первоначальная его профессія— иллюстрированіе рукописей. Ему, видимо, нравилось изображать птицъ, цвѣты, плоды и древесную листву, какъ декоративныя околичности рисунковъ, и эта любовь, вмѣстѣ съ тонкимъ чувствомъ красокъ, сообщаетъ его работамъ своеобразную прелесть.

Въ продолговатой алтарной иконѣ Джироламо даи-Либри: *«Мадонна съ Младенцемъ-Христомъ и св. Анною»* (748), св. Анна изображена въ желтовато-малиновой туникѣ и въ шелковой оливковаго цвѣта мантіи, сидящею въ саду на тронѣ или, вѣрнѣе, на скамьѣ, стоящей на эстрадѣ; она нѣжно обняла одною рукою Пресв. Дѣву, помѣстившуюся рядомъ съ нею на той же скамьѣ и поддерживающую Младенца-Спасителя, который стоитъ ничѣмъ не задрапированный у Нея на колѣняхъ. Позади описанной группы, изъ-за рѣшетчатой изгороди, обсаженной цвѣтущими кустами розъ, высится лимон-

20

ное дерево съ массою плодовъ, столь же старательно изученное въ натурѣ, какъ и эти кусты. У подножія трона три отрока-ангела играютъ на музыкальныхъ инструментахъ и поютъ. На заднемъ планѣ — гористый пейзажъ съ рѣкою, струящеюся въ поросшихъ кустарникомъ берегахъ, и со строеніями вдали. Фигуры—величиною вдвое меньше натуры; позы ихъ граціозны, а лица отличаются не столько глубиною выраженія, сколько миловидностью; естественные тѣлесные тона въ этихъ лицахъ сопоставлены съ прозрачными сѣрыми тѣнями. Живопись кое-гдѣ грубовата, а драпировки не выказываютъ въ художникѣ большого умѣнья распоряжаться ихъ укладкою, но общій замыселъ картины, безспорно, выполненъ мастерски, въ отношеніи же колорита она имѣетъ высокое достоинство. Это милое произведеніе, на которомъ еще видна отчасти стертая подпись живописца, нѣкогда находилось въ церкви Санта-Маріа-делла-Скала, въ Веронѣ. Оно куплено въ этомъ городѣ отъ семейства Монга, въ 1864 г.

Паоло Моранло (Кавацнола) 1486—1522.

Оставляя въ сторонѣ знаменитаго Паоло Каліари, который хотя и былъ уроженецъ Вероны, но обыкновенно причисляется къ венеціанскимъ живописцамъ, надо признать, что Веронская школа достигла кульминаціоннаго пункта въ работахъ Паоло Морандо, болѣе извѣстнаго подъ прозвищемъ Кавацполы. Національная Галерея не владѣетъ ни однимъ образцомъ живописи этого мастера, столь же значительнымъ по величинѣ и по качествамъ, какъ его великолѣпныя произведенія, находящіяся въ Веронѣ; тѣмъ не менѣе онъ представленъ въ Галереѣ двумя картинами, изъ которыхъ одна, «*Св. Рохъ съ ангеломъ*» (735), помѣщена въ нашемъ изданіи.

Легендарное житіе св. Роха, повѣствованіе объ его чудномъ родимомъ пятнѣ, о самоотверженіи, какое выказывалъ онъ съ ранней молодости, объ его служеніи бѣднымъ, долгихъ странствованіяхъ и милосердіи, о слѣдахъ бича на его тѣлѣ, объ его небесномъ посѣтителѣ и вѣрной ему собакѣ,—все это, извѣстное каждому изучавшему церковныя преданія, придаетъ означенной картинѣ живой интересъ среди многихъ другихъ, изображающихъ того же святого.

Св. Рохъ стоитъ у ствола дуба. На немъ — темно-оранжевый хитонъ съ голубою подкладкою, подолъ котораго онъ приподнялъ лѣвою рукою, дабы была видна рана на его лядвеѣ. Голова его повернута въ сторону, къ отроковидному ангелу, слетающему къ нему съ небесъ. У ногъ святого лежитъ вѣтка цвѣтущихъ розъ, на которую смотритъ сѣрая собачка. Фигура св. Роха — величиною въ три четверти натуры; его поза очень граціозна, а ноги, вылѣпленныя естественными тѣлесными тонами съ прозрачными сѣроватыми тѣнями, нарисованы прекрасно. Драпировки образуютъ живописныя складки, причемъ плащъ, ниспадающій съ плечъ святого, своимъ лиловымъ цвѣтомъ удачно добавляетъ красочную гамму. На картинѣ имѣется подпись: PAVLVS MORANDVS. V. P. Произведеніе это, исполненное на деревѣ, первоначально находилось въ церкви Санта-Маріа-делла-Скала, въ Веронѣ. Оно куплено для Галереи въ 1864 г. отъ д-ра К. Бернаскони.

Ранняя Венеціанская школа.

Венеціанская живопись ведетъ свое происхожденіе отъ византійской, но въ Лондонской Галереѣ очень мало такихъ картинъ Венеціанской школы, по которымъ можно было бы прослѣдить это происхожденіе. Византійскія традиціи яснѣе отражаются въ произведеніяхъ раннихъ тосканскихъ и сьенскихъ мастеровъ, имѣющихся въ Галереѣ и уже упомянутыхъ на предыдущихъ страницахъ. Никколо Семитеколо, Ябелло дель-Фьоре, Джамборіо и другіе примитивные венеціанцы совсѣмъ не



Джованни Беллини: Моленіе о чашѣ.

представлены въ нашемъ собраніи, и хронологическій рядъ работъ живописцевъ Венеціи начинается въ немъ съ трехъ картинъ Виварини, лишь мало отмѣченныхъ архаическимъ характеромъ, которымъ отличаются работы предшественниковъ этого художника. Но если считать, что Венеціанская школа, въ собственномъ смыслѣ слова, возникла въ срединѣ XV столѣтія, то должно признать, что нѣтъ ни одной галереи, которая была бы столь же богата произведеніями этой школы, какъ Лондонская.

Двѣ парныя, писанныя на деревѣ, картины Антоніо Виварини были первоначально составными частями алтарнаго складня, о чемъ свидѣтельствуетъ одинаковость ихъ размѣра, композиція и декоративные аксессуары. Любопытно, что онѣ куплены отъ разныхъ владѣльцевъ, и что одна изъ нихъ поступила въ Галерею двадцатью-пятью годами позже другой.

Антоніо Виварини работ. въ 1440—1464.

Первая картина (768) представляетъ *«Ап. Петра и св. Іеронима»*, стоящихъ рядомъ на пьедесталѣ причудливой формы; размѣръ фигуръ—двѣ трети натуральной величины. Св. Петръ одѣтъ въ темно-зеленую тунику и золотую парчевую мантію съ красною подкладкой; въ лѣвой рукѣ у него — книга и эмблематическіе ключи. Св. Іеронимъ — въ кардинальской одеждѣ и шляпѣ и держитъ полураскрытую книгу. Обѣ головы вылѣплены сильно, въ яркомъ освѣщеніи. Драпировки не роскошны по краскамъ и уложены нѣсколько условно. Эта картина, находившаяся нѣкогда въ галереѣ Дзамбекари, въ Болоньѣ, перешла потомъ въ коллекцію сэра Чарльса Истлэка и куплена отъ его вдовы въ 1864 г. На второй доскѣ (1284) изображены *«Евангелистъ Маркъ и св. Францискъ»* почти такимъ же образомъ, какъ и фигуры въ предыдущей картинѣ. Св. Маркъ облеченъ въ розовый хитонъ и голубой паллій; на св. Францискѣ, держащемъ въ правой рукѣ распятіе,— одежда его ордена. Головы того и другого окружены золотымъ нимбомъ, точно такъ же, какъ и лики святыхъ на 768 нумерѣ. Въ нижней части картины — высѣченныя изъ камня фигурныя перила, изъ-за которыхъ высятся усѣянные цвѣтами кусты розъ. Фонъ картины—темный. Она пріобрѣтена отъ д-ра Жанна-П. Рихтера, въ 1889 г.

Основываясь на многихъ данныхъ, можно утверждать, что Виварини былъ уроженецъ Мурано и въ началѣ своей карьеры работалъ вмѣстѣ съ нѣкіимъ Джованни Аллеманусомъ, нѣмцемъ по происхожденію. Въ венеціанской академіи хранится алтарный образъ, снабженный подписью обоихъ живописцевъ. Впослѣдствіи Антоніо трудился въ товариществѣ со своимъ братомъ Бартоломео.

Джованни Беллини 1428—1516.

Переходъ отъ раннихъ произведеній Венеціанской школы къ работамъ знаменитаго мастера, впервые установившаго ея славу и положившаго начало тому стилю, который достигъ наивысшаго совершенства въ творчествѣ Тиціана,— можетъ показаться шагомъ громаднымъ. Но если мы примемъ во вниманіе продолжительность жизни Джованни Беллини, постепенное и постоянное развитіе его дарованія и значительное отличіе плодовъ его зрѣлой опытности отъ рисунковъ, исполненныхъ имъ въ юности, то разстояніе между нимъ и примитивными венеціанцами представится не бо̀льшимъ, чѣмъ разстояніе между Беллини въ начальной порѣ его дѣятельности и Беллини въ ея концѣ.

Національная Галерея владѣетъ семью, а можетъ быть и восемью картинами этого первокласснаго мастера. Изъ нихъ три воспроизведены въ настоящемъ изданіи.

Общеизвѣстно, что произведенія Беллини походятъ по замыслу и отчасти по исполненію на работы его друга и зятя, Мантеньи; но рѣдко можно встрѣтить въ одной и той же коллекціи картины одного и того же содержанія, принадлежащія этимъ двумъ художникамъ. Двѣ такія картины имѣются въ Лондонской Галереѣ, и въ виду бросающагося въ глаза сходства между ними не удивительно, что нѣкоторые критики приписывали ихъ одной кисти. *«Моленіе о чашѣ»* (726) значится въ каталогѣ произведеніемъ Беллини. Въ средней части композиціи представленъ Спаситель колѣнопреклоненнымъ на покатомъ утесѣ въ Геѳсиманскомъ саду. Онъ горячо молится, тогда какъ въ высотѣ, на небѣ, появляется ангелъ съ чашею въ рукѣ. На переднемъ планѣ, въ лѣвой части картины, три апостола, сидя или лежа, покоятся глубокимъ сномъ. Въ отдаленіи, за Кедронскимъ потокомъ, виденъ Іуда, идущій въ сопровожденіи римскихъ воиновъ. Еще дальше — неровная мѣстность съ городомъ на вершинѣ горы, представляющимъ собою, очевидно, Іерусалимъ.

Независимо отъ интереса, возбуждаемаго способомъ трактованія этого патетическаго сюжета,

независимо отъ отсутствія условности въ его замыслѣ, отъ реалистичности деталей и ловко выполненнаго раккурса первопланныхъ фигуръ, произведеніе это замѣчательно красотою ландшафтнаго мотива, какая лишь рѣдко встрѣчается въ живописи того времени. Солнце, только-что скрывшееся за облаками, несущимися къ горизонту, озаряетъ ихъ и часть сцены пурпурнымъ свѣтомъ не только эффектнымъ самимъ по себѣ, но и распредѣленнымъ съ искусствомъ, которое, двѣсти лѣтъ спустя стало составлять главную прелесть пейзажной живописи. «Моленіе о чашѣ» Беллини написано на деревѣ. Оно куплено въ 1863 г. на распродажѣ коллекціи Давенпорта-Бромлея.

Другое произведеніе Беллини, «*Смерть Петра Мученика*» (812), также свидѣтельствуетъ о любви художника къ ландшафту. Въ лѣвой части передняго плана святой, въ одеждѣ своего ордена, падаетъ подъ кинжаломъ убійцы, одѣтаго въ воинскіе доспѣхи, въ то время, какъ второй наемникъ преслѣдуетъ убѣгающаго доминиканскаго монаха. На заднемъ планѣ—роща, въ которой дровосѣки, видимо равнодушные къ совершающемуся насилію, рубятъ деревья. Стволы и листва этихъ послѣднихъ, занимающіе значительнѣйшую часть сцены, написаны съ большимъ мастерствомъ. Слѣва, въ отдаленіи, видна долина, пересѣкаемая дорогою, на которой движутся поселяне и домашній скотъ. За долиною высятся зданія небольшаго города, расположеннаго у подножія холма, и еще дальше—горы.

Картина эта—одна изъ самыхъ замѣчательныхъ въ Галлереѣ и, какъ образецъ живописи Беллини,—произведеніе единственное въ своемъ родѣ. Чрезвычайно тонкая разработка сюжета, справиться съ которымъ было бы очень трудно менѣе сильному художнику, не лишаетъ фигуры ихъ жизненности, а необыкновенная тщательность, съ какою выдѣланы детали, особенно листья деревьевъ, нисколько не вредитъ существенному въ картинѣ, исполненной вообще широкою кистью. Этотъ любопытный образчикъ работъ Беллини написанъ на деревѣ. Онъ полученъ Галереею въ даръ отъ г-жи Истлэкъ, въ 1870 г.

Въ виду совершенства, до какого достигъ Беллини въ портретной живописи, и многочисленности знатныхъ итальянцевъ, которыхъ онъ изображалъ, нельзя не сожалѣть, что сохранилось вообще очень мало портретовъ его работы. Можно однако предположить, что лишь немногіе изъ нихъ превосходили достоинствомъ «*Портретъ дожа Лоредано*» (189)—одно изъ главныхъ сокровищъ Лондонской Галереи. Лоредано представленъ въ возрастѣ 60—70 лѣтъ, по грудь, въ натуральную величину. На немъ—одежда изъ шелковой узорчатой парчи и дожеская шапка. Черты его чисто-выбритаго, почти женственнаго лица свидѣтельствуютъ объ его благодушіи, выраженіе котораго усиливаютъ кроткіе глаза. Но высокій лобъ, отъ заботъ покрывшійся морщинами, и плотно стиснутыя губы указываютъ на разсудительность, проницательность и твердую волю. Смотря на этотъ удивительный портретъ, чувствуешь, до какой степени глубоко вникъ художникъ въ позировавшую передъ нимъ натуру. Постановка, стиль и техника портрета, какъ они ни великолѣпны,—ничто въ сравненіи съ мастерскою передачею характера и всей индивидуальности изображеннаго лица. Искусство моделировки и освѣщенія, ловкое смѣшеніе и сопоставленіе красокъ въ тѣлесныхъ тонахъ и безусловная вѣрность природѣ—таковы во всемъ произведеніи, что для достиженія ихъ надо было быть великимъ мастеромъ.

Портретъ Лоредано исполненъ на деревѣ и снабженъ подписью Беллини. Онъ находился первоначально въ Венеціи, во дворцѣ Гримани, былъ привезенъ въ Англію первымъ графомъ Каудоромъ,

потомъ перешелъ въ коллекцію мистера Бекфорда, изъ которой и купленъ для Національной Галереи въ 1844 г. Слабое повтореніе его, а можетъ быть и копія, находится въ Дрезденѣ.

Винченцо Катена 14..?—1431. Картина: «*Воинъ, поклоняющійся Младенцу-Христу*» (234), значится въ каталогѣ произведеніемъ школы Беллини, но большинство новѣйшихъ знатоковъ искусства сходятся во мнѣніи, положительно приписывая ее Винченцо Бьяджо, болѣе извѣстному по прозвищу Катена. Винченцо образовался подъ руководствомъ Беллини, но подвергся потомъ вліянію другихъ мастеровъ и въ теченіе своей карьеры, очевидно, усвоилъ себѣ характеристическія черты Джорджоне. Этимъ объясняется, почему въ прежнее время упомянутую картину принимали за произведеніе самого Джорджоне.

Въ лѣвой части композиціи изображена Мадонна сидящею на роскошномъ креслѣ, стоящемъ на террасѣ, и держащею на своихъ колѣняхъ нагого Младенца. На Ней—превосходнаго тона малиновая туника и голубая мантія, окружающая нижнюю часть Ея тѣла. Передъ Нею—благоговѣйно повергшійся на колѣни воинъ въ кольчугѣ и латахъ, съ чалмою изъ узорчатой шелковой ткани на головѣ. Неподалеку отъ Богородицы стоитъ, задумчиво облокотившись на загородку террасы, св. Іосифъ, задрапированный въ широкій коричневый паллій. Справа, позади загородки, до пояса выставился изъ-за нея молодой слуга, держащій подъ узцы коня воина. Сзади св. Семейства—деревья и кусты, а болѣе вправо—отдаленный пейзажъ. Кромѣ нѣкоторой ненормальности въ формѣ головы Младенца, трудно найти какую-либо погрѣшность въ этомъ превосходномъ произведеніи, и едва ли существуетъ другая венеціанская картина подобнаго рода, въ которой поза Богоматери отличалась бы такимъ, какъ здѣсь, безыскусственнымъ, наивнымъ благородствомъ. Физіономія воина, написанная въ полутонахъ, также полна достоинства и проникнута благочестивымъ выраженіемъ. Укладка драпировокъ, образующихъ широкія красивыя складки, свидѣтельствуетъ о томъ, что художникъ старательно изучалъ ихъ въ натурѣ. Рельефность во всемъ произведеніи достигнута безъ излишняго усиленія тѣней. Но, быть можетъ, самую главную прелесть картины составляетъ роскошный и гармоничный колоритъ. Она куплена на распродажѣ коллекціи Самюэля Вудгоуза, въ 1853 г.

Карло Кривелли 1430?—1494? Время рожденія Карло Кривелли неизвѣстно съ точностью. По всей вѣроятности онъ явился на свѣтъ однимъ годомъ или двумя годами позже Беллини. Хотя эти два живописца и были современники, однако занимаютъ различное положеніе въ школѣ, съ которою связаны ихъ имена. Кривелли, какъ то видно изъ его подписи, былъ венеціанецъ по происхожденію; тѣмъ не менѣе, въ отношеніи стиля, его нельзя считать венеціанскимъ мастеромъ. Если въ его произведеніяхъ и можно замѣтить какое-либо школьное вліяніе, то его должно разсматривать какъ шедшее, вѣроятно, изъ Падуи. Въ сущности же характеристическія черты творчества Кривелли — всецѣло продуктъ его самого. Даже трудно представить себѣ художника болѣе оригинальнаго, чѣмъ онъ, и лишь немногіе въ теченіе всей своей дѣятельности сохраняли, подобно ему, столь яркую индивидуальность. Среди восьми произведеній этого живописца, имѣющихся въ Національной Галереѣ, нѣтъ ни одного такого, которое могло бы быть приписано другому мастеру. Въ этой серіи картинъ самая привлекательная, хотя и не наиболѣе значительная по размѣру,— «*Благовѣщеніе*» (739). Правая часть картины занята роскошно орнаментованнымъ зданіемъ въ родѣ дворца, съ открытою галереею наверху, обращенною въ сторону зрителя. Подъ этою галереею находится дверь, ведущая въ не-

большую горницу, въ которой видна Пресв. Дѣва, стоящая на колѣняхъ и молящаяся у аналоя. Св. Духъ низлетаетъ на Нее въ видѣ голубя съ небесъ по золотому лучу, проникающему въ горницу чрезъ отверстіе во внѣшнемъ фризѣ зданія. Въ лѣвой части картины изображенъ небольшой дворъ, заключающійся между жилищемъ Богоматери и другими строеніями. Среди этого двора, на переднемъ планѣ, стоятъ на колѣняхъ благовѣствующій архангелъ и епископъ съ митрою на головѣ, вѣроятно св. Эмидій. Въ отдаленіи, въ глубинѣ двора, видно нѣсколько стоящихъ или идущихъ людей; еще нѣсколько человѣческихъ фигуръ помѣщено на верхней площадкѣ каменной лѣстницы у лѣваго края картины и на подпираемой аркою террасѣ средняго плана. Законченность исполненія вообще составляетъ отличительную особенность живописи Кривелли, но трудно указать на какую-нибудь другую его картину, въ которой эта законченность простиралась такъ далеко, какъ здѣсь. Описанная алтарная икона, переполненная деталями, отличается превосходнымъ рисункомъ основательно изученныхъ архитектурныхъ формъ, старательнымъ воспроизведеніемъ костюмовъ, тканей, ювелирныхъ издѣлій и различныхъ аксессуаровъ, каковы птицы, плоды, деревья и пр. Обиліе украшеній не причиняетъ однако ущерба человѣческимъ фигурамъ. Правда, ихъ «маски» имѣютъ нѣсколько условный типъ, а руки слишкомъ худы; но граціозныя, полныя благородства и изящества позы, въ которыя поставлены главныя дѣйствующія лица сцены, обезоруживаютъ критическое отношеніе къ нимъ художниковъ. Благоговѣйное настроеніе и религіозное чувство замѣчательнымъ образомъ соединяются въ картинѣ съ намеками на жизненную правду, въ чемъ можно убѣдиться, сравнивъ напр. идеальнопрекрасную фигуру Мадонны съ оригинальною, но реалистическою по движенію фигурою ребенка, выглядывающаго изъ-за стѣнки, наверху лѣстницы. Въ достоинство картины, кромѣ талантливаго сочиненія, должна быть поставлена необычайная тщательность ея исполненія: начиная съ орнаментированныхъ филенокъ и кончая узоромъ ковра и роскошными перьями павлина, все нарисовано и выписано умѣло, старательно, съ поразительною законченностью.



Антонелло да Мессина: Портретъ молодого человѣка.

Эта великолѣпная икона, написанная на доскѣ тополя, до конца XVIII столѣтія находилась въ Асколи, въ одномъ изъ тамошнихъ монастырей, для котораго была изготовлена. Затѣмъ она перешла въ коллекцію Солли, а изъ нея во владѣніе лорда Таунтона, который принесъ ее въ даръ Національной Галереѣ въ 1864 г.

Антонелло да Мессина 1444?—1493. Антонелло да Мессина былъ уроженецъ Сициліи. Несмотря на то, новѣйшіе историки искусства причисляютъ его къ венеціанскимъ живописцамъ на томъ основаніи, что онъ провелъ двадцать лѣтъ своей жизни въ Венеціи и достигъ здѣсь наибольшей славы. Свѣдѣнія объ его дѣятельности довольно смутны, и давнишнее преданіе о томъ, что онъ первый перенесъ въ Италію изъ Фландріи способъ живописи масляными красками, долго подвергалось сомнѣнію. Своеобразность этого художника и рѣдкость его произведеній придаютъ особенную цѣнность четыремъ образцамъ его работы, имѣющимся въ Національной Галереѣ. Изъ нихъ мы выбрали для помѣщенія въ нашемъ изданіи два наиболѣе прекрасныя и сохранившіяся лучше остальныхъ.

«Портретъ молодого человѣка» (1141) считался изображеніемъ самого Антонелло, какъ свидѣтельствуетъ о томъ надпись на задней сторонѣ доски. Онъ представляетъ человѣка лѣтъ тридцати, по грудь, въ размѣрѣ двухъ третей натуры. На изображенномъ — коричневый вязаный камзолъ, изъ-подъ котораго на шеѣ чуть-чуть высунулся воротъ рубашки. Лицо чисто выбрито; на головѣ, изъ-подъ краснаго беррета, очень похожаго на новѣйшую турецкую феску, выступаетъ полоса темныхъ волосъ. Физіономія удивительно хорошо моделирована въ почти полномъ свѣту. Проницательные, смышленые сѣрые глаза, короткій носъ и толстыя губы природа надѣлила серьезнымъ и въ то же время пріятнымъ выраженіемъ. Этотъ въ высшей степени реалистичный портретъ написанъ съ поразительнымъ искусствомъ и добросовѣстною законченностью. Часть лѣваго уха была, повидимому, ретушировала, но вообще картина такъ свѣжа и чиста, какъ будто она лишь недавно вышла изъ мастерской художника, а не четыре вѣка тому назадъ. Куплена она въ Генуѣ, въ 1883 г., отъ Дж. Мольфини.

Вторая картина Антонелло, *«Св. Іеронимъ въ своей кельѣ»* (1418), выказываетъ дарованіе этого мастера столь же сильно, но въ иномъ родѣ. Въ горницѣ съ готическимъ потолочнымъ сводомъ и штучнымъ кафельнымъ поломъ, на деревянномъ помостѣ, на который ведутъ три ступени, сидитъ передъ пюпитромъ для чтенія св. Іеронимъ, представленный въ одеждѣ кардинала. Позади него — полки съ нѣсколькими книгами, посудою и другими вещами. Справа — сводчатая галерея съ идущимъ по ней въ отдаленіи львомъ св. Іеронима. Слѣва — коридоръ, освѣщенный окномъ, чрезъ которое виденъ пейзажъ, написанный съ микроскопичною акуратностью. Вся сцена заключена въ аркѣ съ дугообразнымъ верхомъ, представленной на переднемъ планѣ. На порогѣ этой арки стоятъ павлинъ и куропатка — традиціонные атрибуты святого.

Все произведеніе исполнено, какъ самая тонкая миніатюра, предназначенная для украшенія рукописи. Начиная съ нѣжно-вылѣпленнаго лица святого, очень характернаго, хотя, быть можетъ, слишкомъ бѣлаго, и кончая узоромъ цвѣтного пола, вездѣ въ картинѣ рисунокъ и письмо великолѣпны. Нельзя однако не замѣтить, что общій ея эффектъ нѣсколько мраченъ вслѣдствіе слабости тоновъ, въ которыхъ она исполнена. До второй половины XVI столѣтія она находилась, повидимому, въ Венеціи, потомъ принадлежала сэру Томасу Барингу, перешла отъ него во владѣніе къ графу Нортбруку и, наконецъ, пріобрѣтена у этого послѣдняго для Національной Галереи въ 1894 г.

Марко Базаити XVI ст. Произведенія Марко Базаити, подобно многимъ другимъ венеціанскимъ картинамъ XVI столѣтія, нерѣдко приписывались другимъ художникамъ, и неизвѣстность, окружающая дѣятельность этого

живописца, лишаетъ современную намъ критику документальныхъ данныхъ, на основаніи которыхъ можно было бы авторитетно опровергать подобныя ошибки. Обыкновенно полагаютъ, что онъ былъ уроженецъ Фріуля и сдѣлался въ 1503 г. помощникомъ Альвизе Виварини; но кромѣ этого объ его жизни знаютъ очень мало, или даже не знаютъ почти ничего. Нѣкоторыя изъ его работъ имѣютъ положительно Белливіевскій характеръ, другія отзываются стилемъ Карпаччо. Даже двѣ картины Базаити, находящіяся въ Галереѣ, различаются одна отъ другой въ отношеніи выраженнаго въ нихъ чувства и манеры исполненія. Болѣе крупную изъ этихъ картинъ, снимокъ съ которой помѣщенъ въ настоящемъ изданіи, одинъ италіанскій ученый приписывалъ Биссоло. Она изображаетъ *«Богоматерь съ Младенцемъ-Христомъ»* (599).

Средину картины занимаетъ Мадонна, сидящая на переднемъ планѣ, среди луга. На ней — розовое платье, бирюзово-голубой плащъ и бѣлое головное покрывало. Она благоговѣйно сложила вмѣстѣ свои руки и опустила взоры на Младенца, лежащаго совершенно нагимъ у Нея на колѣняхъ Справа, въ отдаленіи, виденъ окруженный рѣкою укрѣпленный замокъ съ живописными зубчатыми стѣнами, башнями и бойницами. Неподалеку отъ берега рѣки стоитъ монахъ въ бѣлой одеждѣ, повидимому стерегущій стадо. Слѣва, также вдалекѣ, сидитъ на землѣ пастухъ подлѣ лежащаго вола. На лазоревомъ фонѣ неба, по которому плывутъ бѣлыя облака, рисуются тощія деревья; на одной изъ ихъ вѣтвей, лишенныхъ листвы, пріютилась птица. Вся сцена проникнута тишиною и спокойствіемъ. Пресв. Дѣва и Младенецъ написаны съ красивыхъ моделей, и на что ни обратишь вниманіе въ картинѣ — на тона ли тѣлесныхъ частей, на расположеніе ли драпировокъ, на гармоничное ли сочетаніе красокъ — она очаровываетъ своею простотою и изяществомъ. Это прелестное произведеніе пріобрѣтено для Галереи въ 1858 г. отъ флорентійскаго жителя Акилле Фарины.

Джамбаттиста Чима, послѣдователь и, быть можетъ, ученикъ Беллини, занимаетъ выдающееся мѣсто въ исторіи венеціанскаго искусства. Годъ рожденія этого живописца, къ сожалѣнію, неизвѣстенъ, но не подлежитъ сомнѣнію, что онъ былъ родомъ изъ городка Конельяно, во Фріульской области, какъ свидѣтельствуетъ о томъ полученное имъ прозвище. Повидимому, онъ занимался исключительно религіозною живописью съ бо́льшимъ постоянствомъ, чѣмъ многіе изъ его современниковъ, хотя задній планъ въ его картинахъ нерѣдко выказываетъ его любовь и умѣнье изображать ландшафты и архитектурные виды. Между немногими картинами этого мастера, находящимися въ Національной Галереѣ, самая значительная по размѣру и самая замѣчательная — *«Невѣріе ап. Ѳомы»* (816). Дѣйствіе происходитъ въ просторной горницѣ, или въ сѣняхъ зданія, получающихъ свѣтъ изъ двухъ оконъ съ закругленнымъ верхомъ, чрезъ которыя видны куски пейзажа. Въ срединѣ стоитъ Спаситель, драпированный въ бѣлый полотняный саванъ. Подходящій къ Нему слѣва св. Ѳома, въ зеленомъ хитонѣ и красномъ палліи, влагаетъ свой перстъ въ язву на груди Господа. Вокругъ Христа стоятъ толпою прочіе апостолы, на лицахъ и въ позахъ которыхъ выражаются любопытство или умиленіе. Величина фигуръ — около двухъ-третей натуры. Блестящій колоритъ, красивое расположеніе драпировокъ, отличная моделировка оконечностей и естественность тѣлесныхъ тоновъ должны быть признаны главными достоинствами этого произведенія, выказывающаго мастерское знаніе человѣческихъ формъ и написаннаго широкою, сочною кистью. Удачность сопоставленія въ немъ ло-

Чима да-Конельяно 14..?—1517.

22

кальныхъ цвѣтовъ можно оспаривать, указывая на рѣзкій контрастъ между кобальтовымъ и янтарно-коричневымъ; но общій эффектъ красокъ нельзя назвать негармоничнымъ. Картина освѣщена прекрасно, а тамъ, гдѣ наложены тѣни, употреблено стараніе избѣгнуть ихъ тусклости.

Разсмотрѣнная алтарная икона интересна еще потому, что была причиною тяжбы между художникомъ и Портогруарскимъ братствомъ деи-Баттути, для котораго написана. Пробывъ болѣе трехсотъ лѣтъ въ этомъ монастырѣ, она была перемѣщена въ церковь Сантъ-Андреа, а затѣмъ въ Таунъ-Голль, въ Портогруаро. Для Національной Галереи она куплена въ 1870 г.

Поздняя Венеціанская школа.

Существованіе Венеціанской школы отъ ея начала и до конца было очень продолжительно, но цвѣтущею ея порою обыкновенно принято считать всего одно столѣтіе, а именно время съ половины XV-го до половины XVI-го столѣтія. Произведенія этой школы, относящіяся къ болѣе раннему періоду, за немногими исключеніями интересны не столько для живописцевъ, сколько для любителей старины и историковъ искусства, а явившіяся позже означенной эпохи хотя и превосходны въ своемъ родѣ, не содержатъ въ себѣ почти ничего, что̀ отличало бы ихъ отъ произведеній другихъ италіанскихъ школъ. Въ отношеніи богатства фантазіи, ловкости рисунка, анатомической точности и искусства свѣтотѣни, у венеціанскихъ мастеровъ вскорѣ явились соперники среди даровитыхъ художниковъ въ другихъ пунктахъ Италіи, но въ теченіе цѣлаго столѣтія выдающеюся особенностью венеціанской живописи оставалось одно—тонкое пониманіе и мастерское употребленіе красокъ.

Это неоцѣнимое качество, присущее картинамъ Венеціанской школы, служитъ признакомъ, благодаря которому опредѣлять и классифицировать ихъ легче, чѣмъ всякія другія. Во всѣхъ работахъ венеціанцевъ, начиная съ величественныхъ созданій Тиціана и причудливыхъ алтарныхъ иконъ Кривелли и кончая декоративными эскизами Скьявоне и реалистическими портретами Лотто, чувство колорита является постояннымъ наслѣдіемъ, переходившимъ отъ живописца къ живописцу.

Венеціанская школа представлена въ Національной Галереѣ столь полно, заключающіяся въ ней произведенія этой школы столь прекрасны каждое въ отдѣльности, что выбрать изъ нихъ числа нѣсколько типичныхъ образцовъ для помѣщенія въ настоящемъ изданіи было задачею не легкою, и намъ пришлось, къ сожалѣнію, умолчать о многихъ изъ этихъ произведеній. Но обширная серія отличныхъ фотографій, изданныхъ Фр. Ганфштенглемъ, даетъ возможность имѣть снимокъ съ любой картины, пропущенной здѣсь за недостаткомъ мѣста.







ДЖИРОЛАМО ДАИ-ЛИБРИ

Богоматерь съ Младенцемъ-Христомъ и св. Анною



АНТОНІО ВИВАРИНИ

Ап. Петръ и св. Іеронимъ



АНТОНІО ВИВАРИНИ

Ап. Маркъ и св. Францискъ



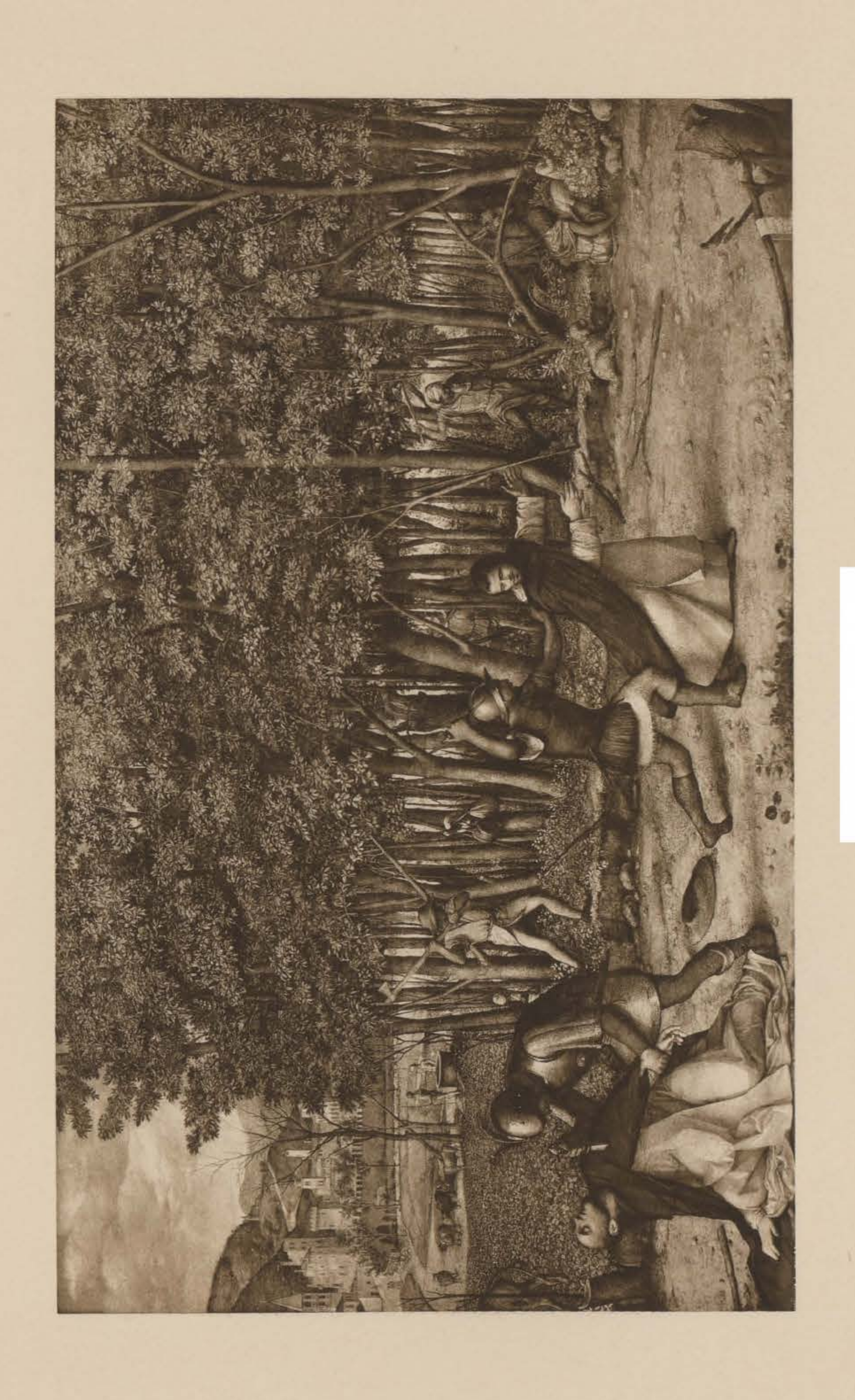
ВИНЧЕНЦО КАТЕНА

Воинъ, поклоняющійся Младенцу-Христу



ДЖОВАННИ БЕЛЛИНИ

Портретъ дожа Лоредано





КАРЛО КРИВЕЛЛИ

Благовѣщеніе



ЧИМА ДА-КОНЕЛЬЯНО

Невѣріе ап. Ѳомы



АНТОНЕЛЛО ДА-МЕССИНА

Св. Іеронимъ въ своей кельѣ

МАРКО БАЗАИТИ


2007077988